Antonio Vivaldi Il Grosso Mogul

Thanks to:
Carmelo di Gennaro, Javier Celdrán, Marta López-Briones, Xavier Barceló,
José Francisco Burgos and Daniel Muñoz for their help for this recording.

Special thanks to Dolores Nicolás for her generosity and her great designs.

The two dresses have been made by "De la Cierva & Nicolás"
as an artistical collaboration with MUSIca ALcheMIca
of music and fashion for this CD.
They are called "Anna María" and "Chiaretta",
two favourites "Figlie dil coro" of Vivaldi.

Antonio Vivaldi

(1678–1741)

Il Grosso Mogul

Violin Concertos & Sonatas

Musica Alchemica

Concertos

Valerio Losito, Eduardo Fenoll, Isaac M. Pulet, Olivier Fourés *violin*
Natan Paruzel *viola* · **Mauro Valli** *Baroque cello*
Andy Ackerman *double bass* · **Josep María Martí** *theorbo*
Dani Espasa *harpsichord*

Sonatas

Sebastian Hess *Baroque cello* · **Vega Montero** *double bass*
Kenneth Weiss *harpsichord* · **Jesús Fernández Baena** *theorbo*

Lina Tur Bonet

solo violin & direction
Dom Nicolo Amati, Bologna ca.1740 (concertos)
anonymous violin, 17th century (sonatas)

Antonio Vivaldi
(1678–1741)

Violin Concerto in D major RV 208a
»Il Grosso Mogul« (original version) *

1	Allegro**	6:12
2	Grave Recitativo	2:45
3	Allegro	8:40

Johann Georg Pisendel **Violin Concerto in A minor**
(reviewed by Vivaldi) *

4	Allegro	4:17

Concerto »per Violino in Tromba« in G major RV 311 *

5	Allegro	2:22
6	Sempre pianissimo	1:50
7	Allegro	2:03

Violin Concerto in D major RV 226 *

8	Allegro	3:16
9	Largo	2:03
10	Allegro	2:58

»Graz« Sonata per Violino no 1 in C major RV 4

11	Largo**	1:55
12	Allegro	3:55
13	Largo**	2:04
14	Allegro	2:59

»Graz« Sonata per Violino no 2 in B minor RV 37

15	Largo**	2:37
16	Allegro**	2:53
17	Largo**	2:32
18	Allegro**	3:20

»Graz« Sonata per Violino no 5 in E minor RV 17

19	Preludio (Largo)	2:48
20	Corrente (Allegro)	2:20
21	Largo**	2:34
22	Allemanda (Allegro)	2:47

* world premiere recordings
** restoration by Olivier Fourés
Musical edition: Olivier Fourés (Ars Antiqva)

Ohne Manier

Zu vollkommener Sachlichkeit finden, bei der man nur noch den Text hört und die Emotion dessen, der ihn spricht.

Jean-Louis Trintignant

Am 3. Februar 1715 nahm Johann Friedrich Armand von Uffenbach eine Loge im Teatro San Angelo in Venedig, wo man die Oper *Orlando Furioso* spielte, komponiert von Alberto Ristori und überarbeitet durch Antonio Vivaldi, dem Impresario des Theaters. Uffenbach war von dem Moment an fasziniert, als der Vorhang sich hob und der Palast der Alcina zu sehen war. Die Primadonna Anna Maria Fabbri hielt er für „unvergleichlich". Der Höhepunkt des Werkes tritt plötzlich ein, als die Asche des Zauberers Merlin im Palast der Hekate gefunden wird:

> *Gegen Ende spielete der Vivaldi ein Accompagnement solo, admirabel, woran er zuletzt eine Phantasie anhing, die mich recht erschrecket. Denn dergleichen ist unmöglich jemals gespielt worden, noch kann es gespielt werden. Er kam mit den Fingern nur einen Strohhalmen breit bis an den Steg, sodass der Bogen keinen Platz hatte, und dies auf allen vier Saiten mit Fugen [Arpeggi] und einer Geschwindigkeit, die unglaublich ist. Er surprenierte [überraschte] damit jedermann – allein, dass ich sagen könnte, dass es mich charmiert, das kann ich nicht tun, weil es nicht so angenehm zu hören, als es künstlich gemacht war.*

Von Uffenbach bemühte sich darum, seine Loge auch für die folgenden Tage zu reservieren, um den venezianischen Virtuosen nochmals zu sehen. Er hielt so viel von ihm, dass er ihn – zunächst erfolglos – zu sich nach Hause einlud. Doch als er ihm versprach, einige *concerti grossi* zu kaufen und das Angebot um „etliche Bouteillen Wein" ergänzte, geriet der *prete rosso* in Schwung:

> *Er ließ … seine sehr schweren und ganz inimitabelen Phantasien auf der Violin hören. Aus der Nähe musste ich seine Geschicklichkeit noch mehr bewundern und sah ganz deutlich, dass er zwar extra schwere und bunte Sachen spielte, aber keine annehmliche und cantable Manier dabei hatte.*

Es gibt andere Berichte über die brutale Wirkung, die Vivaldi mit seiner „Zaubergeige“ und seinem „Hexenbogen“ erzielte, die den Zuhörern den Atem stocken ließ und sie dazu brachte „Viva!“ zu brüllen. Manchmal brachten sich die Schaulustigen schier gegenseitig um. Alle berühmten Musiker, die dem Virtuosen begegneten (darunter Pisendel, Marcello, Quantz, Locatelli und Tartini), zogen den Hut vor seiner ebenso mächtigen wie extravaganten Ausstrahlung.

Das ***Concerto »Il Grosso Mogul« RV 208***, komponiert in den Jahren nach 1710, ist ein perfektes Beispiel dafür, wie Vivaldi in Theaterszenen auftrat. Brillante Ritornelle mit zahlreichen räumlichen Effekten leiten zu klangvollen und ruppigen Soli über, delirieren in vollem Tempo über obstinaten Motiven oder weben Melodien über merkwürdigen Harmonien – ganz auf theatralische Wirkung ausgelegt. Auch der visuelle Effekt ist mit großen Bogenbewegungen, unregelmäßige Artikulation und plötzlichen Verrenkungen ein wesentlicher Bestandteil. Man erkennt hier Vivaldis Geschicklichkeit beim Ausnutzen der Möglichkeiten seines Instruments: Keine mechanische Vertracktheit ist willkürlich, sondern dient immer einem höheren musikalischen Zweck, so zum Beispiel das Getöse des ersten Solos, das nur auf dem Spiel auf den leeren Saiten beruht. Die letzte Kadenz existiert in verschiedenen Fassungen (sehr wahrscheinlich schuf Vivaldi Improvisationen aus dem Augenblick des Spiels heraus und traf je nach Bedarf eine Auswahl aus zuvor vorbereiteten Elementen). Bei dieser Aufnahme haben wir uns für die besonders sportliche Version entschieden, die Graf Leonardo Pontoti aus Cividale del Friuli gewidmet ist; sie ist die längste der ungefähr zehn von zehn von Vivaldi überlieferten Kadenzen und ist ein perfektes Beispiel für dieses Genre, das den Anfang eines ganz neuen Weges bilden sollte: Locatelli komponierte seine Capricen wenige Jahre später in Venedig; diese wiederum dienten als Vorbild für die berühmten *24 Capricen für Violine solo* von Niccolò Paganini.

Der Titel „Il Grosso Mogul“ erscheint nicht auf der autographen Quelle des Konzerts, sondern nur auf einer zeitgenössischen Abschrift, die heute in Schwerin aufbewahrt wird. Man geht davon aus, dass er dem Konzert aufgrund seines großen Erfolgs hinzugefügt wurde. Er soll wohl auf den berühmten gleichnamigen (280-karätigen!) Diamanten anspielen, der im 17.Jahrhundert von Hortensio Borgis in Indien entdeckt und geschliffen wurde – Johann Sebastian Bach fertigte mit seinem BWV 594 sogar eine Orgeltranskription des Werkes an. In der vorliegenden Aufnahme wird erstmals die Originalfassung des Konzerts vorgestellt; Vivaldi überarbeitete es mehrmals zu verschiedenen Gelegenheiten, insbesondere für eine Drucklegung entfernte er sorgfältig die Kadenzen und das Rezitativ, die zu sehr an eine persönliche Praxis gebunden waren, um im restlichen Europa richtig verstanden und interpretiert zu werden.

Der venezianische Patrizier Benedetto Marcello mit seinem Hang zum Arkadischen und den Ideen der französischen Aufklärung sollte übrigens in seiner Satire *Il Teatro alla moda* (1720) die zweifelhafte Attitüde des sogenannten „Aldiviva“ anprangern, der dazu in der Lage war, eine schwächelnde Oper nur dadurch zum Erfolg zu peitschen, dass er seine Geige in die Hand nahm. Denn Aldiviva „beherrschte (nicht nur) sein Griffbrett trefflich“ und spielte „nicht enden wollende Kadenzen“, sondern führte auch die reinsten Jahrmarktseffekte vor, indem er über populäre Tänze improvisierte, Vögel oder Sternschnuppen „mit Pizzicati oder Blei-gedämpften [Instrumenten]“ imitierte, insbesondere auf einer Violine ***in tromba marina***. Dieses merkwürdige Instrument scheint eine Erfindung Vivaldis gewesen zu sein, denn alle Quellen, in denen es erwähnt wird, stehen mit ihm im Zusammenhang. Es handelt sich um eine Geige mit präpariertem Steg (wohl inspiriert vom Schnarrsteg eines Trumscheits), die einen Klang zwischen Jagdhorn und Rätsche erzeugte. Vivaldi benutzte dieses Instrument für rustikale Tänze und für erstaunlich lyrische langsame Sätze; hier singt ganz offensichtlich keine Muse vom Parnass herab, aber wen könnte es Geeigneteres geben als dieses unwahrscheinliche Individuum, um diese Stücke voll außerordentlicher Zärtlichkeit zu erzählen? „Es gibt Schreie, die für das Ohr hinterhältig sind, jedoch wahr für das Herz.“

Im Vergleich zu den Konzerten gelten Vivaldis Sonaten, die dem klassischen Vorbild Corellis treu sind, a priori als akademischer. Es genügt jedoch, sie etwas genauer unter die Lupe zu nehmen, um unter der Verkleidung die gleiche Persönlichkeit zu entdecken. Die drei hier aufgenommenen ***„Grazer Sonaten“*** (sie vervollständigen die mit der CD PC 10314 begonnenen Gesamteinspielung der Sonaten bei Pan Classics) zeigen dies deutlich. Man denke nur an die sehr rustikale (und äußerst virtuose) Gigue, die die ***Sonate RV 4*** beschließt, oder an den verworrenen dritten Satz der ***Sonate RV 37***, der zu einem asymmetrischen, kontrastreichen und kapriziösen Finale überleitet, oder an das Geheimnis, das die gesamte ***Sonate RV 17*** einhüllt, einschließlich der äußerst überraschenden Schluss-Allemanda – faszinierende rhetorische Labyrinthe, die große Kenntnis und Erfindungsreichtum voraussetzen.

Das ***Konzert RV 226*** hat einen besonderen Charakter durch seinen ungewöhnlichen Anfang zwischen Tutti und Solo, durch die Unisonoabschnitte, die Imitationen von Jagdhörnern, Kanonensalven und Hufgetrappel,

durch die räumlichen Effekte, die Volkstänze und die lyrischen Passagen über Pizzicati, und das alles vor dem Hintergrund großen geigerischen Vergnügens. Das führt in gerader Linie zu dem „fantastischen“ Geist, den Vivaldi bei seinen Mädchen aus dem Orchester des *Ospedale della Pietà* aufkeimen ließ, seinen geliebten Schülerinnen, die nach seinem Tod sein Porträt im Chorraum der Kirche malen ließen, wo sie jeden Tag seine Konzerte spielten. Ihre Anmut, ihr Gefühl für Bewegung und Beteiligung und ihre technische Souveränität brachte ganz Europa zum Träumen und ließ eine Sprache entstehen, die fähig war, die unterschiedlichsten Diskurse und Emotionen zu verschmelzen.

Vivaldi hatte einen weiteren prominenten Schüler, den deutschen Geiger **Johann Georg Pisendel**, der auch mit Johann Sebastian Bach bekannt war. Für ihn schrieb Bach eventuell seine berühmten *Sonaten und Partiten für Violine solo* (Pisendel besaß eine Handschrift dieser Werke). Als er sein Können von 1716 bis 1717 in Venedig bei Vivaldi vervollkommnete, überreichte Pisendel ihm eines Tages eine Skizze zu einem Konzertsatz, der – wohl als Zeichen seiner Ergebenheit – genauso beginnt wie die Caprice aus der *Sonate RV 26*, die der Meister seinem Schüler gerade gegeben hatte. (Ist es ein Zufall, dass Bachs berühmtes Doppelkonzert in d-Moll BWV 1043 mit dem gleichen Motiv anfängt?) Vivaldi las die Komposition und korrigierte sie. Pisendel bewahrte dieses Manuskript sorgfältig auf und brachte es mit nach Dresden zurück (wo es im berühmten „Schranck No:II“ aufbewahrt wurde und heute noch unter der Sigel 2421-O-14 in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden zu finden ist). Dieses außergewöhnliche Dokument ist ein Glücksfall für jeden, der danach strebt, die Kunst des ‚Prete rosso‘ zu begreifen, der letztendlich kaum etwas daran korrigierte… Die Violinstimme ließ er quasi unangetastet. Er revidierte die Ritornelle etwas, insbesondere die Bratschenstimme, die er lebhafter gestaltete und in eine höhere Lage verlegte, er strich hier und da etwas, fügte gelegentlich etwas hinzu und machte dadurch die Begleitung der Soloabschnitte wesentlich leichter. Mit spärlichem Einsatz der Feder und des Kratzeisens lockerte er das Konzert auf spektakuläre Weise auf und ließ eine ungeahnte Atmosphäre aufscheinen. Die Lektion ist einfach: Man soll nur das benutzen, was man wirklich braucht. Und dann muss man noch wissen, was man will.

Olivier Fourés

Sans manière

To arrive at a profound state of awareness where it is only the text that one is hearing and the emotion of what it is conveying.

Jean-Louis Tritignant

On February 3, 1715 Johann Friedrich Armand von Uffenbach booked a box at the Teatro San Angelo in Venice. Being performed there was *Orlando furioso*, with music by Giovanni Alberto Ristori and revisions by the theatre's own impresario, Antonio Vivaldi. From the moment when the curtain rose on Alcina's palace, with its two fountains which revive or extinguish love, JFA was captivated, declaring the singer taking the role of the sorceress, Anna Maria Fabbri to be "incomparable". The highpoint for Uffenbach came when the ashes of the magician Merlin were uncovered within the temple of Hecate:

> *Vivaldi played an accompagnement solo, in an admirable manner, at the end of which he added a phantasie [improvisation], which quite startled me, since it is just not possible that such playing ever has been done before or can ever be done again … He brought his fingers up to only a hairsbreadth from the bridge, leaving no room for the bow – and that on all four strings, playing Fugen [imitations], and at an incredible speed. With that he astonished everyone, but I cannot say that it beguile me. It was not so pleasant to listen to as it was skilfully executed.*"

Von Uffenbach hastened to reserve his box for the days following in order to see and hear the Venetian virtuoso again. The experience gave von Uffenbach "so much pleasure" that this amateur musician endeavoured to secure Vivaldi's company, first of all without success, but when he promised to acquire from the composer some "concerti grossi", a purchase to be "washed down" with several bottles of wine, the *prete rosso* became interested:

> *He let me hear his particularly difficult and especially inimitable improvisations; at that close proximity I was in a position to admire the more his dexterity and I was able to see very clearly that he truly played pieces of enormous difficulty and of great variety, although he did so in no particularly agreeable manner or with a cantabile style.*

There exist further accounts of the violent impact made by Vivaldi's "miraculous violin" and his "hypnotizing bow", capable of "taking one's breath away", of drawing a cry of 'Viva!', or simply of "slaying the onlookers". All the well-known musicians who had met the virtuoso, such as Pisendel, Marcello, Quantz, Locatelli and Tartini averred their respect in the face of this presence which was as powerful as it was extravagant.

The ***Concerto, "Grosso Mogul", RV 208***, composed at the beginning of the 1710s, is a perfect representation of this Vivaldi as man of the theatre. Brilliant *ritornelli* with numerous spatial effects launch ringing and rugged solos, either at an exuberantly full speed on wilful themes, or by weaving melodies over exotic harmonies. Above all in a resolutely theatrical fashion. The visual element involved – embracing sweeping bow movements, irregular articulations and abrupt shifts of position – is essential to the effect. Here is observable Vivaldi's skill in knowing how to take advantage of his instrument: no mechanical action demanded is gratuitous, it always acts as the source for a musical effect of a superior nature; this is demonstrated by the "din" represented by the first solo which relies simply on open-string playing. The concerto's final cadenza exists in various versions (Vivaldi most probably used to produce his own improvisations at the time of playing, selecting from passages which he had prepared in advance, according to need). This recording uses the especially athletic one, which was dedicated to Count Leonardo Pontotti from Cividale del Friuli; it is the longest of the dozen of cadenzas which we know by Vivaldi and is an excellent representation of the genre designed to open up a new pathway: Locatelli composed his *Capricci* in Venice some years later, and these were to act as a model for the famous 24 *Caprices* of Paganini.

The name "Grosso Mogul" does not appear on the autograph copy of the concerto (only in a contemporaneous copy held in Schwerin). The title is believed to have been added to the concerto on the grounds of its clear success (JS Bach went as far as making a transcription of it for the organ, BWV594), probably as a reference to the famous diamond of the same name (of no less than 280 carats!), discovered in India and cut in the seventeenth century by the Venetian Hortensio Borgis. This recording presents the original version of the concerto for the first time; Vivaldi subsequently made changes to it on several occasions, in particular for one publishing project where he took good care to remove the cadenzas and the *recitativo*, which were too closely connected to a personal practice to be able to be suitably understood and performed in the rest of Europe.

The patrician Venetian Benedetto Marcello, a man with Arcadian inclinations and sensitivities towards French Enlightenment ideas, moreover criticised the doubtful behaviour of this (anagrammatic) "Aldiviva" (in his *Il teatro alla moda*, 1720) who was capable of giving a strong boost to a flagging opera merely by unshackling his violin. For as well as "keeping a tight grip on its neck" and playing "interminable cadenzas", Aldiviva also gives himself up to veritable fairground effects such as improvisations on popular dances, imitations of birds or shooting stars "with plucked, or lead-muted [instruments]", in particular with a violin ***in tromba marina.*** Since all references to this are connected with Vivaldi, it would appear that this strange instrument was an invention of his. It is a violin with a modified bridge (resembling the trembling example of a trumpet marine) which produces a sound between a hunting horn and a rattle. Vivaldi assigned to the instrument his finest rustic dances and his startling slow lyrical movements; clearly this is not one of the Muses singing on Mount Parnassus here, but who better than this unlikely individual to recount these intensely tender pieces. "There are cries deceitful for the ears which are true for the heart."

When compared to the concertos, the sonatas of Vivaldi – which hold to the classical Corellian model – are, at first glance, considered to be more academic. They need only to be examined a little more closely in order for the same set of characteristics to be discovered underneath the costume. This is unmistakably demonstrated in the three ***"Graz" Sonatas*** recorded here (which round off the complete collection which was began on Pan Classics, PC 10314): one needs only to listen to the very rustic (and virtuosic) gigue which closes ***Sonata RV 4***, the sprawling nature of the third movement of ***Sonata RV 37*** which leads to a lopsided, contrasting and capricious finale, or the mystery which overflies the whole of sonata ***Sonata RV 17*** up to the point of its very surprising, concluding *Allemande*. These are beguiling rhetorical labyrinths which speak powerfully of understanding and originality.

The ***Concerto, RV 226*** is a characterful concerto with its unusual introduction passing between *tutti* and *solo*, its unisons, its imitations of hunting horns, canon fire and cavalcades, spatial effects, popular dances, lyrical flights soaring over *pizzicati*, the whole set within a context of violinistic pleasure. This leads us neatly on to the "capricious" spirit which Vivaldi instilled in *his* girls in the orchestra of the Ospedale della Pietà, his beloved pupils who, after his death, had his portrait painted over the cantoria gallery where they would perform their daily concerts. Their grace, their senses of movement and involvement, and their technical excellence allowed the whole of Europe to dream and to open up a language which managed to blend the most dissimilar discourses and emotions.

Vivaldi had another conspicuous student, the German violinist **Johann Georg Pisendel**, who was close to JS Bach, who it seems was responsible for performing the famous *Sonatas and Partitas* for the first time (he owned a manuscript of the collection). While he was furthering his studies with Vivaldi in Venice over 1716-17, Pisendel one day submitted to his teacher a trial run for a concerto movement which, as an indication of allegiance, starts like the caprice of the Sonata RV26 which the *maestro* had just given him (was it a coincidence if Bach was to open his famous double concerto in the same manner?). Vivaldi read the composition and corrected it. Pisendel kept hold of the manuscript carefully and took it back with him to Dresden (where it is still conserved in the famous Schrank II collection held in the Saxon State and University Library under the classification 2421-O-14). This extraordinary document is a godsend for anyone trying to grasp the art of the *prete rosso*. He was never a great one to make many corrections… He barely touched the violin part, lightly revising the writing out of the *ritornelli*, in particular the viola part which he livened up and cast into a slightly higher tessitura; then he crossed out, scratched off and wrote a little here, a little there, considerably lightening the accompaniments for the solos. In three strokes of his quill, or rather of his scraper, he lightened the concerto in a spectacular manner, and brought unanticipated undercurrents to the surface. The lesson is a clear one: only use what you need. Yet you still need to know what you want.

Olivier Fourés

Sans manière

Arriver à un dépouillement total où l'on entend seulement le texte et l'émotion de celui qui le dit.

Jean-Louis Trintignant

Le 3 Février 1715, Johann Friedrich Armand von Uffenbach, loue une loge au théâtre *San Angelo* de Venise. On y donne l'*Orlando Furioso* mis en musique par Alberto Ristori et révisé par son impresario, Antonio Vivaldi. Dès l'ouverture des rideaux sur le palais d'*Alcina*, avec ses deux fontaines qui réveillent ou éteignent l'amour, J.F.A. est captivé, la chanteuse titre, Anna Maria Fabbri est « incomparable ». Le moment fort survient quand on découvre les cendres de l'enchanteur Merlin dans le palais d'Hécate :

> *Vivaldi joua un accompagnement solo, admirable, ajoutant à la fin une fantaisie qui m'épouvanta totalement, car il n'est guère possible qu'on ait jamais joué et qu'on ne puisse jamais jouer ainsi. Il avait les doigts à un fétu de paille du chevalet, au point qu'il n'y avait plus de place pour l'archet, et cela sur les quatre cordes avec des fugues et une rapidité incroyable. Il étonna tout le monde, même si je ne peux dire que cela m'ait charmé, car c'était moins agréable à entendre que fait avec art.*

Von Uffenbach s'empresse de réserver sa loge pour les jours suivants afin revoir le virtuose vénitien. Il lui « plaît tellement » qu'il décide de l'inviter chez lui, d'abord sans succès, mais quand il promet d'acheter quelques « *Concerti Grossi* » arrosés par quelques « bouteilles de vin », le *prêtre roux* s'anime :

Il me fit entendre ses fantaisies, très difficiles et tout à fait inimitables ; de près, j'admirai encore plus son adresse et vis très clairement qu'il jouait vraiment des pièces extraordinairement difficiles et variées, mais qu'il n'y mettait aucune manière agréable ou chantante.

Nous connaissons d'autres témoignages de l'effet brutal du « violon miraculeux » et de l'« archet ensorceleur » de Vivaldi capables de « couper le souffle », de faire hurler le « *Vivà* !», ou, simplement, de faire « s'entretuer » les badauds. Tous les musiciens renommés qui ont croisé le virtuose, dont Pisendel, Marcello, Quantz, Locatelli ou Tartini, font chapeau bas devant cette présence aussi puissante qu'extravagante.

Le ***Concerto « Il Grosso Mogul »*** (« Grand Mogol ») ***RV 208***, composé au début des années 1710, illustre parfaitement ce Vivaldi des scènes de théâtre. Des ritournelles brillantes avec de nombreux effets spatiaux lancent des solos sonores et rudes, ou délirant à toute allure sur des motifs obstinés, ou tissant des mélodies sur des harmonies étranges. Tout un théâtre. L'effet visuel, avec grands mouvements d'archet, articulation irrégulière et démanchés brusques, est essentiel. On constate ici l'habilité de Vivaldi à savoir tirer partie de son instrument : aucune complexité mécanique n'est gratuite, elle est toujours la source d'un effet musical supérieur, en témoigne ici le vacarme du premier solo qui repose simplement sur un jeu de cordes à vide. La dernière fantaisie du concerto existe en plusieurs versions (Vivaldi improvisait certainement ses propres fantaisies sur le moment, piochant selon le besoin dans des traits préparés à l'avance). Cet enregistrement utilise celle, particulièrement sportive, qui fut dédiée au Comte Leonardo Pontoti de Cividale del Friuli ; c'est la plus longue de la dizaine de fantaisies que nous connaissons de Vivaldi, et représente parfaitement ce genre destiné à ouvrir une voie nouvelle : Locatelli compose ses caprices à Venise quelques années plus tard, qui serviront de modèle aux célèbres 24 caprices de Paganini.

Le titre de « *Il Grosso Mogul* » n'apparaît pas sur la source autographe du concerto (seulement sur la copie d'époque préservée de Schwerin). On pense qu'il a pu être ajouté au concerto en raison de son évident succès (J.S. Bach ira jusqu'à en faire une transcription pour orgue, BWV 594), probablement pour faire allusion au fameux diamant du même nom (de 280 carats !!!), découvert en Inde et taillé par le vénitien Hortensio Borgis au XVII^e^ siècle. Cet enregistrement propose pour la première fois la version originale du concerto ; Vivaldi le modifiera plusieurs fois par la suite, notamment pour un projet de publication où il prendra soin de bien enlever les fantaisies et le récitatif, trop liés à une pratique personnelle pour pouvoir être compris et interprétés correctement dans le reste de l'Europe.
Le patricien vénitien Benedetto Marcello, aux aspirations arcadiennes et sensible aux *Lumières* françaises, fustigera d'ailleurs l'attitude douteuse de cet « *Aldiviva* » (*Il Teatro alla moda*, 1720) capable de redonner un bon coup de fouet à un opéra chancelant juste en dégainant son violon. Car en plus de « bien posséder son manche » et de faire des « cadences interminables », Aldiviva se livre également à de vrais effets de foire comme des improvisations sur des danses populaires, des imitations de volatiles ou de météores « avec *pizzicati*, plomb et sourdines », notamment avec un violon ***« in tromba marina »***. Cet instrument étrange semble être une invention vivaldienne, puisque tous les documents le mentionnant sont liés au musicien. Il s'agit d'un violon au chevalet trafiqué (inspiré du modèle pivotant de la trompette marine) qui fait un bruit entre cor de chasse et crécelle. Vivaldi lui réserve les meilleures danses rustiques et d'étonnants mouvements lents lyriques ; ce n'est clairement pas une Muse du Parnasse qui chante ici, mais qui mieux que cet individu improbable pour raconter ces pages d'extrême tendresse. « Il existe des cris faux pour les oreilles qui sont vrais pour le cœur ».

Comparées aux concertos, les sonates de Antonio Vivaldi, fidèles au modèle classique de Corelli passent *a priori* pour plus académiques. Il suffit pourtant de les observer d'un peu plus près pour découvrir sous le costume le même personnage. Les trois ***Sonates « de Graz »*** enregistrées ici (qui complètent la collection intégrale initiée avec Pan Classics, disque 10314) le montrent clairement : il suffit de considérer la gigue très rustique (et virtuose) qui clôt la ***Sonate RV 4***, les divagations du troisième mouvement de la ***Sonate RV 37*** qui mènent à un finale asymétrique, contrasté et capricieux, ou le mystère qui survole toute la sonate ***Sonate RV 17*** jusqu'à la très surprenante *Allemanda* conclusive. De fascinants labyrinthes rhétoriques qui appellent à beaucoup de connaissances et d'ingéniosité.

Le ***Concerto RV 226*** est quant à lui un concerto de caractère avec son entrée inhabituelle entre *tutti* et *solo*, ses unissons, imitations de cors de chasse, pétarades de canon et cavalcades, effets d'espace, danses populaires, élans lyriques sur *pizzicati*, le tout sur fond de plaisir violonistique. Cela nous mène en droite ligne vers l'esprit « fantasque » que Vivaldi fit germer chez *ses* filles de l'orchestre de l'*Ospedale della Pietà*, ses chères élèves qui firent peindre son portrait, après sa mort, au dessus de la *cantoria* où elles jouaient les concerts quotidiens. Leur grâce, leur mouvement, leur connivence et leur excellence technique firent rêver l'Europe entière et éclore un langage qui parvenait à fondre les discours et les émotions les plus disparates.

Vivaldi eut un autre étudiant notoire, le violoniste allemand **Johann Georg Pisendel**, proche de J.S. Bach, dont il semble avoir créé les fameuses « Sonates et Partitas » (il possédait un manuscrit de la collection). Alors qu'il se perfectionne avec Vivaldi à Venise en 1716-17, Pisendel lui soumet un jour un essai de mouvement de concerto qui, en probable signe d'allégeance, débute comme le caprice de la sonate RV 26 que le Maître venait de lui donner (est-ce un hasard si Bach débutera son célèbre

double concerto de la même manière ?). Vivaldi lit la composition et la corrige. Pisendel garde précieusement le manuscrit et le ramène chez lui à Dresde (où il est encore conservé dans le fameux « Schrank II » de l'Université de Saxe sous la cote 2421-O-14). Ce document extraordinaire est une aubaine pour qui cherche à saisir l'art du *prêtre roux*. Ce dernier ne corrige finalement pas grand chose… il ne touche guère à la partie de violon, revoit un peu l'écriture des ritournelles, notamment l'alto qu'il anime et projette dans une tessiture bien plus aigue, puis il rature, gratte et écrit un peu par-ci par-là, allégeant considérablement les accompagnements des solos. En trois coups de plume, ou plutôt de grattoir, il aère le concerto de façon spectaculaire, et fait poindre des atmosphères inattendues. La leçon est claire : n'utiliser que ce dont on a besoin. Encore faut-il savoir ce que l'on veut.

Olivier Fourés

Sans manière

Para llegar a un estado tal en el que uno solo escucha el texto y la emoción de quien lo cuenta.

Jean-Louis Trintignant

El 3 de febrero de 1715, Johann Friedrich Armand von Uffenbach reservó un palco en el Teatro San Angelo de Venecia. En escena estaba el *Orlando Furioso,* con música de Giovanni Alberto Ristori y revisado por del propio empresario del teatro, Antonio Vivaldi. Desde el momento en el que se alzó el telón en el palacio de Alcina, con sus dos fuentes que extinguían o reavivaban el amor, JFA quedó cautivado, declarando que la cantante que asumía el papel de hechicera, Anna María Fabri, era "incomparable". El punto culminante para Uffenbach llegó cuando las cenizas del mago Merlín quedaron al descubierto dentro del templo de Hécate.

> *Vivaldi tocó un acompañamiento solo de forma admirable, al final del cual añadió una fantasía (improvisación), que me dejó muy sorprendido, ya que simplemente es posible que nunca se haya tocado de esa forma y nunca se vaya a tocar así de nuevo…Él llevo sus dedos a una distancia de un solo un pelo del puente, sin dejar espacio para el arco, y todo ello en cuatro cuerdas, tocando fugas (imitaciones) a una increíble velocidad. Con ello dejó pasmado a todo el mundo, pero no podría decir que a mí me cautivase. No era algo tan grato de escuchar como virtuosísticamente ejecutado.*

Von Uffenbach se apresuró a reservar su palco en los días siguientes, para poder ver y oír al virtuoso veneciano nuevamente. La experiencia proporcionó a von Uffenbach tanto placer que este músico amateur se empeñó en asegurarse los servicios de Vivaldi, al principio sin éxito, pero cuando prometió al compositor comprarle algunos "concerti grossi", una compra "regada" además con numerosas botellas de vino, el Prete Rosso empezó a interesarse.

> *Me dejó oír sus particularmente difíciles y especialmente inimitables improvisaciones, tan de cerca que estaba en condiciones de advertir mejor su destreza y podía ver con toda claridad que realmente tocaba piezas de enorme dificultad y gran variedad aunque no lo hacía de una forma particularmente agradable ni con un estilo cantabile.*

Existen más testimonios acerca del violento impacto causado por el "milagroso violín" de Vivaldi y su hipnotizante arco, capaz de dejar a uno sin aliento, de dibujar un grito de "¡Viva!" o simplemente de fulminar a los espectadores. Todos los músicos de renombre que tuvieron ocasión de conocer al virtuoso, como Pisendel, Marcello, Quantz, Locatelli o Tartini expresaron su respeto a esta presencia tan poderosa como extravagante.

El ***Concierto "Grosso Mogul", RV 208***, compuesto en los albores de la década de 1710, ilustra perfectamente a este Vivaldi-hombre de teatro. Brillantes ritornellos con numerosos efectos espaciales, ascendientes bariolages y solos sonoros y rudos, junto con una velocidad exuberante en los pasajes más caprichosos, o la generación de melodías sobre exóticas armonías. Todo ello sobre los patrones de un estilo resueltamente teatral. El elemento puramente visual –que incluía grandes movimientos de arco, articulaciones irregulares y abruptos cambios de posición– resultaba esencial para causar efecto. Aquí podía observarse la capacidad de Vivaldi para saber cómo sacar ventaja de su instrumento: ninguna complejidad mecánica es gratuita, sino siempre actúa como base para un efecto musical o de una naturaleza superior, lo cual queda demostrado aquí por el espectacular estruendo del primer solo que se basa simplemente en una ejecución combinada con cuerdas al aire. La cadencia final del concierto nos ha llegado en varias versiones (muy probablemente Vivaldi improvisaba en el momento sus propias cadencias, basadas seguramente en estos apuntes y según sus necesidades). Para esta grabación se ha escogido una particularmente atlética, que está dedicada al Conde Leonardo Pontotti de Cividale del Friuli: es la más larga de la docena de cadencias que conocemos de mano del propio Vivaldi y es una excelente representación de este género llamado a abrir nuevos caminos: Locatelli compuso sus Capricci en Venecia algunos años más tarde, y éstos actuaron a su vez como modelo para los 24 caprichos de Paganini.

El nombre de "Il Grosso Mogul no aparece en la copia autógrafa del concierto (sólo en una copia contemporánea conservada en Schwerin). Creemos que el título habría sido añadido al concierto al calor de su gran éxito (J.S. Bach llegó incluso a hacer una transcripción para órgano, BWV 594), y probablemente hacía referencia al famoso diamante del mismo nombre (¡¡de no menos de 280 kilates!!) descubierto en la India y tallado en el siglo

diecisiete por el veneciano Hortensio Borgis. Esta grabación presenta la versión original del concierto por vez primera; Vivaldi la modificaría en muchas ocasiones, en particular para un proyecto de publicación en el que tuvo especial cuidado de retirar las cadencias y el recitativo, que resultaban demasiado vinculados con una práctica violinística personal que podría no haber sido correctamente comprendida y ejecutada en el resto de Europa.

El patricio veneciano Benedetto Marcello, un hombre de inclinaciones arcádicas y sensible a las ideas de la Ilustración francesa, criticó además la dudosa conducta de este anagramáticamente llamado "Aldiviva" (en su "Teatro alla moda" de 1720) que era capaz de otorgar un gran apoyo a una ópera con pocas perspectivas de éxito sólo sacando su violín. Capaz de "mantenerse aferrado el mástil" y tocar "interminables cadencias", "Aldiviva" también se entregaba a efectos pirotécnicos tales como la improvisación sobre temas populares, imitaciones de pájaros o estrellas fugaces con "pizzicati o sordinas", en particular con un violín ***en tromba marina***. En la medida en que todas las referencias a éste están conectadas con Vivaldi, podría parecer que este extraño instrumento fue una invención suya. Se trata de un violín con un puente modificado (reensamblado de forma en que se asemeja al tremolante ejemplo de una trompeta marina), que produce un sonido a medio camino entre el cuerno de caza y la sonaja. Vivaldi reservó para este instrumento sus mejores danzas rústicas y sus momentos líricos más deslumbrantes. Claramente no suena a una de las musas cantando en el monte Parnaso, pero quién mejor que esta extraña singularidad para recrear estas piezas de intensa ternura. "Hay aullidos engañosos para los oídos, pero verdaderos para el corazón".

Comparados con los conciertos, las sonatas de Vivaldi –que se mantienen en un modelo corelliano clásico- son, a primera vista, consideradas como más académicas. Solamente necesitan ser examinadas más atentamente para descubrir bajo su costura el mismo tipo de características. Ello se demuestra de forma inequívoca en las tres ***Sonatas de Graz*** que contiene esta grabación (que completan la colección que comenzara Pan Classics, PC 10314): sólo se necesita escuchar la muy rústica (y virtuosa) giga que cierra la ***Sonata RV 4***, las divagaciones del tercer movimiento de la ***Sonata RV 37*** que lleva al disparejo, contrastado y caprichoso final, o el misterio que sobrevuela toda la ***Sonata RV 17*** hasta desembocar en su sorprendente Allemande conclusiva. Todas proponen seductores laberintos retóricos que hablan poderosamente de comprensión y originalidad.

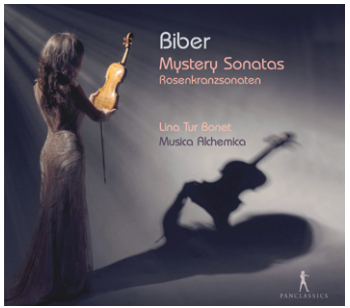
El ***Concierto RV 226*** es un concierto de personalidad propia, con su inusual pasaje introductorio entre tutti y solo, sus unísonos, sus imitaciones de cuernos de caza, sus fuegos de cañón y procesiones, efectos espaciales, danzas populares, líricas ensoñaciones que planean sobre pizzicatti, todo ello sobre una base de placer violinístico. Éste nos lleva claramente al caprichoso espíritu que Vivaldi destiló en *sus* chicas de la orquesta del Ospedale de la Pietá, sus amadas pupilas que, tras su muerte, hicieran colgar su retrato sobre la galería de la cantoría en la que ofrecían sus conciertos diarios. Su gracia, su sentido del movimiento y la implicación, y su excelente técnica hicieron soñar a toda Europa y abrieron las puertas de un lenguaje que consiguió conciliar los más dispares discursos y emociones.

Vivaldi tuvo también otro famoso estudiante, el violinista alemán **Johann Georg Pisendel**, muy cercano también a J.S .Bach, pues parece haber sido el responsable de ejecutar las famosas Sonatas y Partitas por primera vez (él poseía un manuscrito de la colección). Mientras se perfeccionaba con Vivaldi en Venecia entre 1716 y 1717, Pisendel remitió un día a su maestro su ejercicio para un movimiento de concierto que, como indicación de lealtad, comenzaba igual que el capricho de la sonata RV 26 que el Maestro acababa de darle (¿es una coincidencia que Bach abriese su famoso doble concierto de la misma manera?). Vivaldi leyó la composición y la corrigió. Pisendel mantuvo consigo el manuscrito cuidadosamente y se lo llevó de vuelta con él a Dresden, donde aún se conserva en el famoso Schrank II, la colección custodiada en el Estado de Sajonia y la Biblioteca de su Universidad bajo la clasificación 2421-O-14. Este extraordinario documento es un don para todo aquel que quiera captar el arte del Prete Rosso. Nunca fue especialmente insistente en sus propias correcciones… apenas tocó la parte de violín, revisando y destacando las escrituras de los ritornellos, en particular en la parte de la viola, a la que dio nueva vida encajándola en una tesitura superior. Retocando un poco aquí, quitando un poco de allá y reescribiendo otro poco más allá, enriqueció considerablemente los acompañamientos de los solos. Con tres trazos de su pluma, o más probablemente de su raspador, convirtió el concierto en algo espectacular y sacó a la superficie inesperados trasfondos. La lección está clara: usa sólo lo que necesites. Y aún entonces, seguirás necesitando saber lo que deseas.

Olivier Fourés

Lina Tur Bonet & MUSIca ALcheMIca
on Pan Classics

PC 10314 Vivaldi *Premieres*



PC 10329 (2 CD) Biber *Mystery Sonatas*

PC 10375 (2 CD) Corelli *Violin Sonatas*

PC 10380 De la Guerre *Violin Sonatas*

Concertos
Recording: 1-2 May 2018, Auditorio de Murcia (Spain)
Recording artistical direction: Jean Daniel Noir

Sonatas
Rcording: 26 April 2013, Istituto Italiano di Cultura, Madrid (Spain)
Recording: Master Acoustics / Editing: Federico Prieto
Recording artistical direction & editing: Olivier Fourés
Musical edition: Olivier Fourés (Ars Antiqva)

Executive producer: Lina Tur Bonet, Michael Sawall
Translation: Susanne Lowien (deutsch), Mark Wiggins (English), Daniel Muñoz (español)
Booklet editor: Michael Sawall / Layout: Joachim Berenbold
Cover photo & artist photos: Lina Tur Bonet: Pablo F. Juárez
Artist photos: Josep María Martí & Lina Tur Bonet
℗ + © 2018 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured in The Netherlands

ALCHEMICA
HIGH SCORE!
ALCHEMICA